6. Pittore di Varrese (attribuito a)
Loutrophoros *apula a figure rosse*
350-340 a.C.

tecnica/materiali
lavorazione al tornio, tecnica a figure rosse; corpo: argilla beige rosata, ingobbio nocciola, vernice nera opaca, suddipinture in crema e arancio

dimensioni
alt. max 92 cm, alt. corpo con piede 60,5 cm, diam. orlo 22,7 cm, diam. piede 19,3 cm

provenienza
Ruvo di Puglia (Bari), collezione Ficco e Cervone

collocazione
Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 82267)

scheda
Federica Giacobello

restauro
Raffaele D'Aniello, Pasquale Festinese, Antonio Guerra, Antonio Marroccella (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

con la direzione di Luigia Melillo e il coordinamento di Mariateresa Operetto (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

analisi archeometriche
Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Dipartimento di Scienze della Terra e Geoambientali, in collaborazione con il Centre Jean Bérard di Napoli

La *loutrophoros* appartiene alla considerevole raccolta vascolare proveniente da Ruvo di Puglia conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, formatasi nell'Ottocento per iniziativa dei Borboni, attraverso scavi condotti dalla Real Commissione de' Scavamenti, e da acquisizioni di collezioni di privati, spesso locali che, per passione o per lucro, avevano saccheggiato i ricchi corredi delle tombe messe in luce.
L'esemplare è conservato al museo di Napoli dal 1838, quando fu acquistato dal Real Museo Borbonico insieme ad altri 250 oggetti antichi (vasi, bronzi, pitture, tra le quali i celebri affreschi della tomba delle danzatrici) dai proprietari Michele Ficco e Vincenzo Cervone, rispettivamente canonico e farmacista di Ruvo, abili imprenditori che, capendo e sfruttando l'interesse suscitato dalle scoperte ruvestine, avevano creato una vera e propria società di scavo. Essi nel 1837 proposero la vendita all'allora direttore del museo Michele Arditi, il quale sottopose la questione al ministro degli Affari Interni Nicola Santangelo. Della trattativa, che si dilungò per più di un anno, rimane l'interessante corrispondenza (*Archivio della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei. Catalogo Vasi e Terrecotte*, fasc. 60. *Vasi acquistati da Ficco e Cervone*), insieme a un inventario degli oggetti acquisiti. Tra questi è descritta anche la *loutrophoros* in esame con tali parole: «Vaso detto lancella alto pal. 3 da una parte impresso con tre ordini di figure e in mezzo alle quali si vede un'edicola il cui pavimento è sorretto da teste di sirene: in mezzo alla detta edicola vi è una figura muliebre. Nella parte opposta presenta ordini di figure presso un'altra edicola, impressa nel mezzo non c'è alcuna figura». Non viene purtroppo descritta la parte superiore del vaso, che il restauro attuale ha messo in evidenza essere non pertinente al resto della *loutrophoros* e non di fabbricazione antica. Tale importante scoperta getta nuova luce sulla storia del vaso e contribuisce a migliorare le conoscenze delle tecniche di restauro ottocentesche.
La parte compresa dall'orlo all'attacco delle spalle è, infatti, stata realizzata in maniera autonoma dal resto del vaso, modellata secondo le consuete caratteristiche di questa forma vascolare: presenta orlo scanalato e ripiegato, labbro troncoconico su collo cilindrico ed è dotata di due anse a 'S' terminanti a entrambe le estremità con volute. Tale porzione del vaso, come bene ha dimostrato lo smontaggio dello stesso nelle operazioni di restauro, costituisce una parte autonoma rispetto al corpo; i contorni sono stati tagliati e limati per permettere l'adesione al corpo, creando quindi una fascia di raccordo che venne dipinta in continuità con la scena figurata.
La non antichità dell'elemento è stata dapprima suggerita da un esame autoptico che ha permesso di individuare pennellate nere dipinte, piuttosto che la consueta tecnica di realizzazione a figure rosse. La rigidità nella resa delle figure e dei motivi risulta molto differente rispetto allo stile iconografico del corpo, sebbene siano proposti motivi consueti del repertorio figurativo apulo, usati secondo l'abituale disposizione documentata su altre *loutrophoroi*: sull'orlo e sul labbro motivi a ovoli alternati e ramo di ulivo con al centro una rosetta a più petali. Il lato principale presenta sulla parte superiore del collo un motivo a scacchiera di rombi; sull'altro lato il collo è ornato da palmette alternate a gigli e, sotto la cordonatura, da linguette. Nella parte terminale del collo e sulla spalla è raffigurata, con qualche variante sui due lati, una testa femminile di profilo a sinistra con capelli raccolti in un *kekryphalos*, il cui collo fuoriesce da un fiore campanulato a più petali che si sviluppa tra foglie e girali. La non antichità dell'elemento è stata confermata da analisi archeometriche realizzate dal Dipartimento di Scienze della Terra e Geoambientali dell'Università di Bari Aldo Moro, in collaborazione con il Centre Jean Bérard di Napoli: il collo è stato realizzato con gesso dipinto, tecnica di restauro mimetico diffusa nell'Ottocento.
Difficile, ma questione affascinante, è stabilire quando avvenne l'assemblaggio del collo al corpo della *loutrophoros*: preziosissimi scatti fotografici, conservati presso l'Archivio della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, realizzati nella seconda metà dell'Ottocento da James Anderson (1813-1877) e Giacomo Brogi (1822-1881), mostrano la *loutrophoros* già con il collo attuale. Ciò dimostra che il restauro integrativo era già avvenuto in un momento non precisato che va dal recupero della *loutrophoros* dalla tomba ruvestina in cui era stata deposta nel IV secolo a.C., a un periodo almeno di qualche decennio precedente alla realizzazione delle fotografie, in cui gli interventi integrativi sul vaso appaiono ormai consunti. Alla stessa ipotesi porta anche la descrizione che ne fa Heinrich Heydemann nel suo catalogo dei vasi conservati al museo di Napoli, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, pubblicato nel 1872, dove l'esemplare viene descritto come integro ma non in eccellente stato di conservazione (macchiato da numerose sbriciolature). In ogni caso il vaso doveva apparire completo al momento della vendita della collezione di proprietà

Dopo il restauro, lato A e lato B

Prima del restauro, nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Prima del restauro, in laboratorio

Ficco e Cervone, perché il criterio di selezione degli esemplari per la raccolta del Real Museo Borbonico si basava su motivazioni estetiche e come primo requisito dovevano prevedere la completezza del vaso. Ipotesi plausibile è che la parte superiore della *loutrophoros* fosse stata integrata già prima dell'acquisto Ficco e Cervone, probabilmente a Ruvo di Puglia, dove sicuramente si realizzavano restauri dei vasi in laboratori organizzati come quelli di don Aniello Sbani, proprietario di una 'fabbrica di vasi' a Ruvo, restauratore insieme ai figli Vincenzo e Pietro nella prima metà dell'Ottocento (De Palma 1993). Tra i criteri d'intervento del restauro di questo periodo vi era quello di un ripristino mimetico del vaso e della sua integrazione con materiale gessoso e ceramico diverso dall'impasto originale.

L'integrazione della parte superiore del vaso fu conservata anche in un successivo intervento di restauro realizzato alla metà del Novecento, in una data purtroppo non precisabile; in questa occasione furono asportate dal corpo della *loutrophoros* le integrazioni in gesso del restauro ottocentesco e fu eliminata anche la pittura ricompositiva compresa tra il corpo e il collo, parte che ancora oggi risulta priva di decorazione figurata, ma integrata solo con argilla moderna. Le motivazioni della scelta degli operatori novecenteschi di asportare solo parzialmente le parti non originali del vaso non sono facilmente comprensibili: forse, come ha suggerito Mariateresa Operetto, procedendo a eliminare gli interventi ottocenteschi si resero conto che in questo modo avrebbero dovuto rimuovere l'intera parte superiore della *loutrophoros*, ovvero cercarono di isolare visivamente il corpo originale antico e la porzione dell'oggetto frutto di un'integrazione postantica.

Al momento del restauro attuale, la *loutrophoros* presentava un cedimento strutturale del vecchio intervento: frammenti staccati o in fase di collassamento a causa degli adesivi degradati e dei rifacimenti formali deteriorati. Si è proceduto a una pulitura chimica – con l'utilizzo di diversi tipi di solventi – e meccanica – con bisturi – per liberarli dai depositi incoerenti (polveri) e dai depositi coerenti (vernici deteriorate e stucco dei precedenti interventi di restauro). Si è quindi realizzato un pre-consolidamento dei frammenti ceramici, stendendo a pennello una resina acrilica sulle fratture, allo scopo di creare la superficie di reversibilità, e sulla superficie del vaso a protezione dei frammenti stessi durante le successive operazioni, e un pre-assemblaggio dei frammenti, con scotch di carta. Nella fase di assemblaggio i frammenti sono stati incollati con adesivo a due componenti a base di resine epossidiche. È stato rimontato anche il collo e le anse in quanto importanti testimonianze di un restauro storico ottocentesco. Le lacune presenti nel vaso sono state integrate con gesso dentistico pigmentato con terre ventilate: si è steso colore ad acquerello a coprire le reintegrazioni che ricadevano nelle zone monocromatiche a vernice nera e, dove possibile, i giunti di frattura laddove questi interrompevano il tessuto figurativo. A protezione della superficie è stato steso un velo di cera microcristallina.

La *loutrophoros* è, dall'analisi delle sue parti sicuramente antiche, opera pregevole del Pittore di Varrese o della sua officina, attribuito da Arthur Trendall al Gruppo del Vaticano X6, associato al Pittore di Varrese (Trendall 1978, p. 341, n. 22).

I ritrovamenti archeologici e le ricerche antiquarie hanno evidenziato come i vasi del Pittore di Varrese, che operò a Taranto, sono destinati essenzialmente al mercato peuceta; in particolare numerosi sono i ritrovamenti a Ruvo di Puglia (*Ceramica a figure rosse* 2012, p. 164), centro indigeno ellenizzato che esercitò un ruolo importante nelle dinamiche della produzione vascolare, soprattutto dalla metà del IV secolo a.C., sia come utilizzatore di vasi destinati ai ricchi corredi della sua *élite*, sia come centro di distribuzione dei vasi stessi in altri insediamenti.

Apprezzata da questo ceramografo, al quale si deve la sua introduzione nel repertorio apulo, è la forma vascolare della *loutrophoros* nella sua variante più antica con corpo ovoidale ('ad anfora'), mutuata dalla tradizione attica. Successivamente, e in particolare con il Pittore di Dario, si preferì la *loutrophoros* a corpo cilindrico con pareti di andamento concavo, dotata di anse di forma più elaborata terminanti talvolta con gemme. Entrambe le tipologie erano chiuse da un coperchio con presa spesso modellata a foglia, ed erano collocate su basamenti modanati che però vennero spesso dissociati dal vaso di pertinenza e quindi raramente conservati, come accade per i coperchi (Trendall 1985, pp. 129-133).

La *loutrophoros* si connota come vaso 'al femminile', per la sua originaria funzione di contenitore per il trasporto dell'acqua usata per i bagni lustrali collegati ai riti matrimoniali. La forma elegante, arricchita da elementi plastici e dotata di anse sinuose, fu spesso decorata da scene complesse del repertorio mitico, di cui spesso i protagonisti sono personaggi femminili. È il caso della *loutrophoros* in esame, che presenta sul lato principale il mito di Niobe, moglie di Anfione re di Tebe, già narrato nell'*Iliade* (24, 602-620). Madre di sette figli maschi e sette femmine, si vantò della sua prolificità con Latona che partorì solo i gemelli divini Apollo e Artemide. Ciò procurò la vendetta della dea che ordinò ai figli di

uccidere, colpendola con le frecce, la prole di Niobe. La madre per il dolore si trasformò in pietra mentre piangeva sulla tomba dei figli. La drammatica vicenda si inserisce in un quadro di atti di *hybris* e punizioni esemplari che riguardano anche il padre di Niobe, Tantalo, secondo il mito colpevole, invitato al banchetto di Zeus, di aver rubato il cibo e di averlo dato agli uomini, ovvero di aver oltraggiato gli dei servendo a essi le membra stufate del figlio Pelope, perciò condannato a eterni tormenti negli inferi. La diffusione nella società greca di tale racconto mitico è documentata dall'adozione del tema da parte dei tragediografi Eschilo e Sofocle nelle perdute tragedie dal titolo *Niobe*. Il mito di Niobe appartiene a quel gruppo di soggetti rari nella ceramica attica, selezionati per la produzione destinata all'Occidente evidentemente perché molto apprezzati dai committenti magnogreci, e che ebbero fortuna proprio in terra apula (Mugione 2000). La scena scelta tra i vari momenti figurativi del mito fu quella della pietrificazione, preferita rispetto a quella della strage dei figli colpiti dalle frecce di Artemide e Apollo. Tale raffigurazione viene recepita e adottata anche dalle officine apule, seppure non molto diffusamente, come dimostra la bella anfora della collezione Jatta di Ruvo di Puglia opera del Pittore di Baltimora (330 a.C. ca), restaurata in occasione di *Restituzioni 2011* (Riccardi 2011). Apprezzata (dodici sono i vasi apuli sinora conosciuti con questo soggetto: Sisto 2009) fu invece in Apulia la scena della pietrificazione, documentata in maniera significativa per forme vascolari collegate al mondo femminile in quanto contenitori per l'acqua – *loutrophoros*, *pelike* e *hydria* – e nella produzione del Pittore di Varrese, ideatore del modello iconografico (*ibidem*), e del suo celebre continuatore, il Pittore di Dario. Di tutte si ricordano la bella *loutrophoros* conservata al Paul Getty Museum (inv. 82.AE.16), e la *loutrophoros* recentemente acquisita dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli già a Princeton, University Art Museum, entrambe opere del Pittore di Dario.

Durante il restauro, in frammenti

Durante il restauro, il collo staccato dal corpo

Durante il restauro, prelievo sul collo per analisi archeometriche

Durante il restauro, il piede staccato

La scelta del soggetto ha chiara funzione consolatoria: in un contesto funerario come quello della ceramica apula, del racconto mitico viene selezionato il momento del lamento funebre, lungo (durò nove giorni e nove notti) e disperato di Niobe presso la tomba dei figli. L'attenzione dei ceramografi apuli e dei loro committenti era focalizzata sul dolore disperato di una madre privata della propria prole, tragedia che accomuna i personaggi del mito e gli uomini; in questo caso, vi è un'amplificazione del lutto dovuto al numero dei figli morti e alla colpevolezza di Niobe.
Un dolore comune, ineluttabile e straziante tale da trasformare Niobe in pietra, come abilmente viene raccontato dal pittore applicando del colore bianco nella parte inferiore della veste, a rendere quello che doveva essere un progressivo ma repentino mutamento di materia del corpo dell'eroina.
La raffigurazione del mito che interessa l'intero lato principale del vaso è articolata intorno alla tomba dei figli presso la quale Niobe piange e si muta in pietra, resa come *naiskos* funerario, che diventa, grazie a un'astuta ambivalenza, la stessa sepoltura della donna (Aellen *et al.* 1986, pp. 150-152-155), dotato di quattro snelle colonne ioniche a sostegno della trabeazione con frontone e acroteri a volute. A reggere l'intera struttura è un alto podio decorato da figure femminili alate con funzione di cariatidi, rappresentate frontalmente vestite di un chitone fermato da una cintura, mentre la parte inferiore è costituita da tre foglie da cui si sviluppano volute che i personaggi afferrano con entrambe le mani mentre le braccia sono stese ai fianchi. Al centro del *naiskos* è raffigurata Niobe, che indossa un lungo chitone fermato alla vita da una spessa cintura; si avvolge, in segno di lutto e dolore, in un mantello con cui si copre anche il capo portando in alto il braccio destro, mentre l'altro è piegato al petto con le dita della mano aperte. All'esterno seduta accanto al *naiskos* è la nutrice di Niobe: la sua non giovane età è resa dalla corta chioma canuta coperta dal mantello con cui avvolge anche il corpo, e dalle

Durante il restauro, pre-assemblaggio dei frammenti

Durante il restauro, lato A e b del collo

Durante il restauro, integrazione delle lacune con il supporto di lastrine di cera dentistica

Durante il restauro, il corpo

rughe del viso. Il mantello ricade libero sulla spalla destra; il braccio destro è piegato e la mano è aperta a mostrare il palmo, in un gesto che accompagna le parole che sembra rivolgere a Niobe verso cui è indirizzato lo sguardo. Sull'altro lato, in corrispondenza di questa figura, vi è un uomo anziano barbato e canuto, Tantalo, il padre dell'eroina, indicato come figura regale per lo scettro che stringe con la mano, mentre la sua origine lidia è espressa dall'abito orientale, fermato da bretelle incrociate con borchie. Un mantello bordato in nero avvolge il corpo, ricadendo dalla testa in segno di lutto. Il braccio destro e la mano aperta sono rivolti a Niobe, come il suo volto angustiato (la figura è lacunosa nella parte inferiore). Dietro di lui si avvicina un giovane, Pelope, il fratello di Niobe, in nudità con bel corpo muscoloso. Indossa un mantello appoggiato agli incavi delle braccia e cadente ai lati, con il braccio sinistro regge due lance, con l'altro abbassato si rivolge a Niobe; sulle spalle porta un copricapo ad ampie tese, il cappello del viaggiatore.

Offerte sono poste ai piedi del *naiskos*: un *kalathos* contenente uova, una lira di cui è indicata con precisione il guscio di testuggine, una corazza anatomica posta di tre quarti, le cui forme sono evidenziate dagli abili sfumati del colore metallico.

Nel registro superiore sono raffi-

gurati gli altri protagonisti della vicenda: le divinità che, offese dall'atto di *hybris* di Niobe, hanno compiuto la crudele vendetta. A un lato del *naiskos* vi sono Apollo, Artemide e Latona. Il dio è nudo con un semplice mantello appoggiato alle braccia; dietro alle spalle porta la faretra, il volto di profilo è rivolto alle dee alle sue spalle. Artemide stante con gambe incrociate, che indossa un lungo chitone manicato, senza cintura, sostiene l'arco, suo attributo e strumento di vendetta. Il braccio destro è appoggiato alle gambe della madre Latona, seduta di profilo, vestita di un lungo chitone e avvolta in un mantello. Dalla parte opposta, appoggiato a una colonnetta vista prospetticamente, Hermes stante con gambe incrociate: è intento a parlare con Zeus che gli siede accanto. Indossa un lungo mantello bordato in nero, fermato sul petto da una borchia, dietro alla spalla porta il cappello, con la mano destra trattiene il caduceo e appoggia il peso del corpo a una colonnina. Ai piedi porta gli alti sandali alati che lasciano scoperti i piedi. Zeus è seduto in posa fidiaca, con busto nudo sino alle anche, mentre un mantello bordato gli copre le gambe; il bel volto severo è di profilo, dotato di una folta chioma e barba. Il braccio destro è mollemente appoggiato alla gamba, il sinistro è piegato e con la mano afferra lo scettro. Apparentemente estranee all'azione drammatica sono tre figure di fanciulle vestite di leggiadri chitoni, intente ad azioni 'al femminile': la loro presenza riporta ai valori di bellezza, di grazia, e ai simboli matrimoniali collegati alla celebrazione della defunta, donna di rango dell'aristocrazia peuceta, a cui fu probabilmente destinato il vaso. Una giovane, con corta chioma coronata, estrae una corona da una cassettina (la figura è fortemente lacunosa); nel registro inferiore una fanciulla inginocchiata compie lo stesso gesto. Davanti a lei, è raffigurato, nel campo, uno specchio con manico. Al lato, una fanciulla seduta sul terreno regge con la mano destra una scatola chiusa sopra la quale sono poste delle uova.

Il riferimento alla celebrazione della defunta si esplicita nel lato B della *loutrophoros*, che propone il tema dell'offerta di oggetti-simboli riferiti al mondo femminile all'edicola funeraria da parte di fanciulle: l'immagine della donna all'interno del *naiskos* è, in questo caso, sostituita da un lussureggiante elemento vegetale avente un'accezione positiva e consolatoria, ricordando l'aldilà beato, nuova dimora eterna della morta. Il monumento funerario è costituito da un semplice *naiskos* con frontone dotato di acroteri a palmetta e alta base decorata da girali con pampini e motivo a onde correnti in bianco; disposte intorno a esso, su piani distinti indicati da file curvilinee di punti, giovani donne offrono doni. Nel registro superiore, la prima da sinistra è lacunosa, segue una donna seduta che regge una cista chiusa e nell'altra mano, probabilmente, un *flabellum* di cui rimane solo il manico. La testa di profilo è rivolta a un'altra fanciulla, con gamba destra piegata e sollevata e la sinistra tesa; il corpo è piegato in avanti, nelle mani tiene un *alabastron* e l'estremità di una corona. La donna alle sue spalle, seduta sul suo mantello, regge una cassetta chiusa. Sull'altro registro, a sinistra, due fanciulle si muovono verso il *naiskos*. La prima ha un seno lasciato scoperto dal chitone fermato sulla spalla e stretto alla vita con abbondante *kolpos* svolazzante, le gambe traspaiono sotto la veste che si agita al vento. Le braccia sono sollevate a sostenere un *alabastron* e un ramo di fiori campanulati. La donna davanti a lei è avvolta da un mantello che le copre il busto, cadendo lateralmente; con la destra sostiene una corona, con l'altra una *phiale* baccellata, tra le dita regge un nastro. Ai suoi piedi sono collocate una *phiale* rovesciata e una cista. Sull'altro lato vi è un'altra coppia di figure, costituita da una donna seduta che porge una corona e da una fanciulla che appoggia la mano sulle sue spalle, reggendo con la mano sinistra una palla. Al di sotto una fanciulla in movimento appoggia un *kalathos* al suolo davanti al *naiskos*, piegandosi in avanti.

Dopo il restauro, lato A, particolare

Bibliografia

Heydemann 1872, pp. 558-560, n. 3246; Séchan 1926, pp. 82-83; Trendall 1978, p. 341, n. 22; Schmidt 1992, p. 911, n. 12; *La ceramica figurata* 2003, pp. 447-448, Ap 130; Sisto 2009, pp. 82-83, n. 5.

Bibliografia di riferimento

1872
H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin, G. Reimer.

1926
L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.

1978
A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Apulia, I. Early and Middle Apulian*, Oxford.

1985
A.D. Trendall, *An Apulian Loutrophoros Representing the Tantalidae*, in *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum*, Malibu, pp. 129-144.

1986
C. Aellen *et al.*, *Le Peintre de Darius et son Milieu*, Genève.

1992
M. Schmidt, ad vocem *Niobe*, in *LIMC* (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*), VI, pp. 908-914.

1993
G. De Palma, *Il cratere rubestino del Pittore di Talos tra vecchi e nuovi restauri*, «Bollettino d'Arte», LXXVIII, pp. 113-117.

1996
R. Cassano, *Ruvo, Canosa, Egnazia e gli scavi dell'Ottocento*, in *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 1996), Napoli, pp. 108-113.

1997
M. de Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, pp. 154-158.

1998
A. Pontrandolfo, *Funzioni e uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica*, in *Mito e storia in Magna Grecia*, atti del XXXVI convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-7 ottobre 1996), Taranto, pp. 97-113.

1999
L. Giuliani, *Contenuto narrativo e significato allegorico nella iconografia della ceramica apula*, in *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, simposium (Roma, 1998), Wiesbaden, pp. 43-51.
M. Mazzei, *Committenza e mito nella Puglia settentrionale*, in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, atti del colloquio internazionale (Roma, 14-16 novembre 1996), Napoli, pp. 467-483.

2000
E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto.

2003
La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia, a cura di L. Todisco, Roma.

2007
O. Taplin, *Pots&Palys. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Malibu.

2009
M.A. Sisto, *Niobe tra tragici greci e ceramografi italioti*, in *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*, atti del convegno (Roma, 14-16 ottobre 2004), a cura di A. Martina e A.T. Cozzoli, Roma, pp. 81-100.

2011
A. Riccardi, *Cratere apulo a figure rosse,* in *Restituzioni 2011. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 marzo - 5 giugno 2011; Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 17 giugno - 11 settembre 2011), Venezia, pp. 57-61.

2012
Ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia, a cura di L. Todisco, Roma.